

Príara Jô. Depois do Ovo, a Guerra. Direção: Komoi Panará. Produção: Vídeo nas Aldeias. Olinda: VNA, 2008. 1 DVD (15 min.). Digital, son., color.

— DIEGO MADI DIAS

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) é um sucesso. Há mais de 20 anos, as oficinas de capacitação possibilitam a construção e o intercâmbio de imagens etnográficas, privilegiando o olhar dos povos indígenas sobre o mundo e sobre si mesmos¹. Refletindo questões tão pertinentes a uma antropologia pós-colonialista quanto a um momento recente da produção do cinema documentário, a noção de auto-representação se expressa nesses filmes como um modo legítimo de elaboração de uma auto-imagem, fazendo jus a um contexto de verdadeira crise no modo de representação que, em sua forma unívoca e monológica, já pretendeu ser espelho da realidade. Antropólogos e documentaristas, etnografias e documentários, enfrentam agora novos paradigmas (éticos, estéticos, epistemológicos) que, por sua vez, questionam o lugar tradicionalmente oferecido ao 'sujeito' e ao 'objeto' nos discursos que se estabelecem sobre o outro e evidenciam, ao possibilitar a representação da vida social em seus aspectos de polissemia e multivocalidade, uma disputa pelo controle dos mecanismos de representação².

Príara Jô. Depois do Ovo, a Guerra, mostra crianças Panará em um dia de brincadeiras na aldeia. Mas o que faz desse filme tão especial? Trata-se aqui, basicamente, do fato de que aqueles poderiam ser quaisquer meninos – de uma aldeia no Mato Grosso, da favela da Maré ou de um condomínio na Barra da Tijuca – brincando de se mostrar (e, assim, de *ser*) para as lentes da câmera. Durante todo o filme, fica clara a presença da câmera e o seu papel ca-

talizador de acontecimentos, um devir-personeagem que proporciona àquelas pessoas uma oportunidade de auto-elaboração e que produz uma realidade que não é anterior mas da qual o próprio ato da filmagem é constitutivo. As crianças têm por objetivo 'retratar' sua cultura e, virando-se para a câmera, narrando, buscam 'caracterizar' seu povo através de uma imagem de si para o outro que aciona elementos da 'tradição', mas que não é capaz de esconder o óbvio: a cultura é viva³.

Vincent Carelli, um dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias, explica: "o tempo da guerra passou, mas continua vivo no imaginário das crianças". A encenação da guerra com os Txukaramãe, seus inimigos tradicionais, demonstra o importante papel da cultura oral na fixação de valores entre os povos indígenas através das gerações. Aquelas crianças nunca chegaram a presenciar tempos de guerra, mas o que ouviram falar é suficiente para que elas possam recriar esta situação. O filme mostra um pouco dessa preparação de guerra, imaginada, fabulada, típica-ideal: uma brincadeira de vida real que, tal qual nos filmes de Jean Rouch, impulsiona pessoas para que elas sejam atrizes de si mesmas.

Parece ser útil recorrer à concepção de *etnoficção*⁴ para dar conta destas imagens, produzidas constantemente sob o signo da fabulação. A ideia de auto-imagem, dessa maneira, coloca-se menos como uma forma de conferir estatuto de verdade ao discurso do que como produto do encontro e da experiência daqueles que vivem uma empreitada de auto-referência.

Os meninos Panará nos mostram como é (era) um dia de guerra na Aldeia. Os homens comem ovos enquanto que as mulheres não. Eles comem ovos porque vão duelar com os Txukarramãe e essa explicação é dada para a câmera como forma de revelar a regra. Eles partem e levam consigo o material necessário para as pinturas, bem como uma tesoura para cortar o cabelo antes da batalha. Eles temem que a morte venha com o feitiço dos Txukarramãe, assim como os antigos contam. Preparam cocar como aqueles dos antigos e também a borduna, demonstrando que vivem um período especial (a borduna é uma espécie de clava ou tacape; não é uma ferramenta de uso diário, como o arco e a flecha, mas destina-se exclusivamente para a guerra). Pintam-se e cortam o cabelo como os antigos faziam, sempre demonstrando a preparação, passo-a-passo e de forma didática, para o espectador; sempre em diálogo com quem assiste à performance. Os meninos precisam cortar o cabelo como maneira de indicar pertencimento clânico, afinal “quem usa cabelo comprido é Txukarramãe”. As regras continuam, constantemente, sendo seguidas e reveladas em tom confessional: “estou sério porque antigamente era assim”. E, então, mandam um recado que demonstra, através do vocativo, a expectativa de público para o qual exibem sua bravura: “estou cortando meu cabelo e assim que terminar a gente vai para a briga, vou fazer eles desmaiarem. Por isso vocês estão me vendo pintado, *mulherada*” [grifo meu].

As crianças continuam a brincar, a exibir sua brincadeira e a brincar de se exibir. A narração marca todo o vídeo, situando o espectador e conduzindo seu entendimento nesse que é um mergulho na tradição Panará. Os meninos escolhem nomes como dos antigos e um deles, mesmo aparentando uns 8 anos, diz ser muito velhinho e estar todo enrugado. Eles fingem dormir embrenhados na mata, como se faz(ia) nos tempos de guerra. Assim, ao (re)viver a His-

tória, eles estão também atualizando seus imaginários e nos levando a refletir sobre as dimensões de permanência e variação que compõem aquilo que os antropólogos chamam de cultura.

O ataque começa e um dos meninos atua como representante do povo Txukarramãe. O Txukarramãe é morto e o corpo levado para ser repartido, assado e devorado. A narração explica que agora é hora de ir embora e, então, os guerreiros mirins saem entoando um belo canto.

A última sequência traz os meninos guerreiros e o Txukarramãe morto – agora já restabelecido – brincando em um lago. São essas imagens, menos didáticas e mais despreziosas, que, na minha opinião, levam-nos ao meu argumento inicial de que aqueles poderiam ser quaisquer meninos – de uma aldeia no Mato Grosso, da favela da Maré ou de um condomínio na Barra da Tijuca. Aqui somos levados a pensar sobre o quanto de generalidade e/ou particularidade pode existir em uma simples cena de crianças brincando. Sem dúvida, o filme ganha pontos ao apostar nessa abordagem – o olhar das crianças – como forma de estabelecer contato com quem assiste. Em todas as chances que tive de assistir ao filme com público, pude notar o quanto esse é um fator que comove a todos, causando identificação, e demove os mais insistentes da ideia do exótico. A pergunta que se faz, e que penso ser também um questionamento caro à teoria antropológica, é: até que ponto somos diferentes? Em que medida podemos nos dizer, em última instância, todos iguais?

A tesoura utilizada no corte de cabelo e o aviãozinho com o qual um deles brinca no final do filme, bem como mesmo o fato de estarem produzindo filmes, remetem-nos a questões cruciais sobre ‘autenticidade’ e que parecem incomodar aqueles que ainda acham que os índios não podem, assim como nós fazemos, assimilar inovações à sua cultura. Pessoas que, obcecadas por uma imagem estática e conser-

vada, esperam mera reprodução de estereótipos étnicos e sociais, que não deixam a cultura viver.

Esta parece ser uma das lições desse vídeo que nos ensina de que maneira a experiência, enquanto domínio de significação culturalmente relevante (onde os signos são “postos em prática”), se fixa, simultaneamente, como terreno de mudança e referência de continuidade; síntese entre variação e reprodução de ideias em um contexto de espaço-tempo.

Dessa forma, o filme de Komoi Panará se coloca como contribuição para uma teoria crítica da História ao se opor à limitação do pensamento ocidental que muitas vezes procurou se utilizar de pares de oposição como forma de dar conta das ideias de estrutura, ação e processo. O que aprendemos ao assistir a estas imagens é que, conforme postulado por Marshall Sahlins, não faz sentido pensar em um dualismo entre passado e presente (ou presente e futuro); entre estrutura e história. Ao invés de um dualismo mutuamente exclusivo, faz-se necessário percebermos a dualidade presente nas culturas humanas que, igualmente, constituem-se a partir de transformação e permanência.

Notas

- ¹ Para mais informações, visite <http://www.videonasaldeias.org.br/>
- ² Baseio minhas reflexões sobre o estatuto dos discursos etnográfico e filmico nas ideias de Clifford (1998) e Geertz (2005), respectivamente, [1] sobre a crise da representação e [2] no que diz respeito ao papel autoral do antropólogo.

³ Como sugerido por Bruce Albert (2000) quanto aos discursos auto-afirmativos das culturas indígenas amazônicas. O autor nos fala da auto-objetivação desses povos por meio de categorias brancas e da negociação da noção de ‘autêntico’.

⁴ Termo atribuído ao estilo do antropólogo e documentarista Jean Rouch e ao modo como ele conjugava ficção e realidade em sua obra. Para mais informações, ver Bernardet (1985), Da-Rin (2004) e Gonçalves (2009).

Referências Bibliográficas

- ALBERT, Bruce. “O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami)”, in ALBERT, B. & RAMOS, A. R. (orgs). *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte Amazônico*. São Paulo: ed. UNESP, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”, in GONÇALVES, J. R. (org). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1998.
- DA-RIN, Sílvia. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2005.
- GONÇALVES, Marco Antonio Teixeira. *O Real Imaginado*. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- PARA OS NOSSOS NETOS. Direção: Mari Corrêa e Vincent Carelli. Produção: Vídeo nas Aldeias. Olinda: VNA, 2008. 1 DVD (10 min.), digital, son., color.
- PRÍARA JÓ. DEPOIS DO OVO, A GUERRA. Direção: Komoi Panará. Produção: Vídeo nas Aldeias. Olinda: VNA, 2008. 1 DVD (15 min.), digital, son., color.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

autor

Diego Madi Dias

Mestrando em Antropologia Social/UFRJ

Recebida em 04/03/2009

Aceita para publicação em 27/11/2009